

(25)

# Literatura Argentina I

SiM  
apuntes

---

Reproducción de la clase dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

---

CLASE N°: 2

PROFESOR: JORGE SCHVARTZMAN

FECHA: 26-08-97

---

Antonio Argerich, **Inocentes o culpables?**, 1884, capítulo II:

“El niño despertó llorando. En su inconciencia nada sabía del medio en que iba a desarrollar su vida pero esa atmósfera, a la cual estaba completamente ajeno, empezaba a incomodarlo y a tender la red de acero de su influencia para dirigirlo imantado en el tumulto de la vorágine social. Todo estaba preestablecido, todo lo había ordenado voluntades y cerebros anteriores. Su bulto informe, sumergido en las ropas de la cuna, podía compararse con un vagón de carga construido para repuesto en un vieja línea férrea porque, como el vagón, su camino estaba fatalmente trazado. Vagaban en el ambiente las preocupaciones que habrían de nutrir su espíritu, los libros estaban escritos y designados; hasta su misma planta tendría que vagar forzosamente por la ruta que formaban las hormigas de anteriores generaciones. Estaba a merced de las influencias exteriores y de las necesidades, que fatales, desbordan del organismo, víctima de la casualidad o de la conjunción de dos sustancias desconocidas en su esencia, pobre prisionero de la vida, cautivo del momento histórico, no ha elegido de su venida al mundo, su idioma, ni su nacionalidad. La lógica de la herencia, casualidad para él, le ha dado sexo, color y temperamento.”

Pido perdón por la extensión de la cita, pero vamos a tratar de exprimir al máximo. Enseguida el narrador se pregunta “¿Estamos ante la emergencia de un voluntad libre que se inicia?” Y dice que los espiritualistas responden sí, en cambio los materialistas responden con la palabra *autómata* respecto de esa presunta voluntad libre. Es decir: por un lado, en la respuesta espiritualista encontramos libertad y automatismo en la respuesta materialista.

Entonces el narrador dice:

“Sigámosle, entre tanto, en la evolución de su vida y sus propios actos se encargarán de dar respuesta a estas preguntas formidables.”

Tendríamos que ver si las formulaciones y las hipótesis que barajamos en la clase anterior pueden servir de instrumento de lectura de este fragmento sustancioso, ya que no bello.

La primera palabra fuerte que encuentro es *inocencia*. Acaba de nacer un niño e incluso el narrador ha utilizado toda su -utilizo una hipérbole- destreza en el ajetreo del parto, en los dolores, en las urgencias, en la intervención de la partera, en el clima que rodea este nacimiento. Ni bien aparece se nuevo ser, se dispara toda la máquina interpretativa que aparece en el fragmento que acabamos de leer.

Decía que la primera palabra fuerte es *inocencia*: “en su inocencia nada sabía del medio (...) completamente ajeno...”. Inocencia. ajenidad.

En el **Martín Fierro**, en una sextina, la inocencia está ligada por la obvia atracción de la rima a la palabra *experiencia* (*esperencia*, en realidad) y a *cencia*. Habría en la postulación de Fierro un falso saber de los eruditos que no comprenderían otro saber (otra ciencia) que se funda en la experiencia.

En cualquier caso, tanto en el texto fundamental de la gauchesca como en esta novela que estamos comentando, la inocencia se remite a una falta de saber y se polariza respecto del saber como ciencia, un saber absoluto. ¿Quién detenta ese saber absoluto en el fragmento que

acabamos de leer? Evidentemente, el que señala la inocencia del que acaba de venir al mundo, que no conoce un destino ineluctable, absolutamente escrito, labrado en una secuencia generacional y asimilable a una ruta fija como la que determinan los rieles y la marcha de las hormigas: el que sabe todo eso que el otro personaje ignora es el narrador.

Se genera así una polarización muy fuerte entre un narrador que detenta toda la información y todo el saber y un personaje que une al desvalimiento de todo nacimiento una marca absolutamente negativa respecto de esto. Uno podría decir que en esta escala evolutiva del individuo es imposible demandarle ese saber; sin embargo, evidentemente hay algo más acá, hay algo que pertenece a una especie de ontología de la novela en el sentido de que el otro no sólo no sabe porque acaba de nacer sino que no sabe porque -de alguna manera- su condición de personaje experimental lo hace objeto lo hace objeto de experiencia y experimentación cuyo sujeto le es completamente ajeno, está fuera de él y está controlando todo desde el lugar privilegiado desde donde se narra.

Entonces, recalco en otras palabras: “nada sabía del *medio*”, “pero esa *atmósfera*”, “vagaban en el *ambiente*” [Medio] [atmósfera,] [ambiente] aparecen como uno de los factores que van a incidir en este proceso de determinación que se nos está comenzando a narrar.

Muy fuerte también aparece: “Todo estaba preestablecido, todo lo habían ordenado voluntades y cerebros anteriores”. Digo “muy fuerte” respecto de “en su inconciencia nada sabía”: el saber nada del personaje contra todo lo preestablecido que sí forma parte del bagaje de la ciencia del narrador.

Sería un error considerar que esta ciencia absoluta del narrador está necesariamente ligada al momento en que se escribe esta novela y, por lo tanto, a cierto determinismo que se respira en el ambiente (para utilizar la misma expresión de Argerich). Pensemos en **Cien años de soledad**, ochenta años después de **Inocentes o culpables?** y treinta años antes de este momento en que estamos hablando. **Cien años de soledad** cuenta una historia que en gran parte es el intento de leer un texto que se presenta críptico e indecodificable, escrito por un gitano llamado Melquíades.

La fábula es, en parte, la historia de una lectura, de sus dificultades y de la opacidad que opone a la interpretación, para terminar haciendo coincidir el momento de la lectura posible (del desciframiento y de la decodificación) con aquello que el texto decía (la historia de esa lectura). Es decir, lo que el texto dice es todo lo que acabamos de leer y, por lo tanto, ese momento de ciencia (de conciencia de la lectura) es una iluminación tardía porque lo inevitable no es lo que viene (como preanuncia proféticamente Argerich) sino todo lo que ha pasado.

De manera que tenemos, con ochenta años de diferencia y con textos de una evidente diferencia en cuanto a su calidad literaria y en cuanto a la filosofía que los impregna, en cierto punto una coincidencia respecto de lo preestablecido: todo lo que leemos en **Cien años de soledad** se presenta no solamente como preestablecido sino además como ya escrito antes de que ocurriera.

Quizá lo que pueda ayudarnos a verificar las diferencias sean las inflexiones y la morfología que articulan esta aparente coincidencia general. Podríamos decir que la fatalidad en **Inocentes o culpables?** está ligada al determinismo de la herencia y del medio y -una vez más- a las corrientes filosóficas y científicas de su tiempo; mientras que la fatalidad y la escritura profética, tardíamente develada, en **Cien años de soledad** está ligada a otros *ismos* y tiene un carácter no enteramente original pero sí fundacional de aquello que se dio en llamar (quizá más como fenómeno de mercado que como escuela literaria) *realismo mágico*. Lo que aparece en **Cien años de soledad** es como una versión de la realidad centro y sudamericana muy cara a la mirada y al tipo de lectura europea y norteamericana, mirada que espera una suerte de maravilla autóctona propia de lo americano. Por supuesto esto está en tensión y en contradicción con otras corrientes y otras escrituras, cuya apuesta va en otra dirección: ni **Cien años de soledad** representa una poética exclusiva de los años '60 y siguiente, ni el texto de Argerich que estamos viendo representa unívocamente el producto de ese tiempo. Esto forma más bien parte de esa tendencia que suelen tener los historiadores de la cultura y de la literatura a considerar las obras en términos de representación de ciertos procesos

ideológicos agotando su significación allí. Nosotros trataremos de ver los conflictos y todos los plus que puede aportar una escritura respecto de ese marco.

“Esa atmósfera empezaba a incomodarlo y a tender la red de acero de su influencia”. *La red de acero de su influencia*, metáfora espacial que refuerza la idea de lo cual no se puede escapar. Entonces: red de acero, imantación, forzosamente, cautivo, prisionero, no escogido. Son una serie de indicios que aparecen en el mismo fragmento que siempre nos llevan a lo fatal, a lo inevitable.

Sin embargo, en este desarrollo estarían pugnando dos posibilidades. Las dos posibilidades se nos presentan en el título mismo de la novela: **Inocentes o culpables?**, modalizado por la duda, por la interrogación, por lo que se está por decidir. Evidentemente hay alguien imputado (o algunos) del cual el texto quiere hacerse cargo y de lo que se trata en la versión inicial del conflicto es ver si esa culpa es levatable en beneficio de una cierta inocencia (recordemos que el párrafo empieza con “En su inocencia nada sabía”).

Por otra parte, el fragmento termina con esa pregunta que el narrador considera formidable (pregunta que indaga sobre si lo que acaba de nacer es una voluntad libre o autómatas) y posterga la definición en función de una aparente empiria; el narrador pretendería una cierta objetividad propia de lo experimental: el desarrollo de la experiencia (o del experimento, para hablar en términos de laboratorio) determinará la manera en que avanzará este proceso.

Eso es lo que parece que el narrador quiere que se lea del título y de su posición. Insistimos: la fuerte postulación de la inocencia, del no saber, frente a leyes ineluctables que existen pero que no están en la conciencia de los que las padecen parece inmediatamente inclinar la balanza hacia el primer polo de la pregunta del título.

Fíjense cómo la polarización, hacia el final, también va dependiendo del ángulo de mira: “víctima de la casualidad o de la conjunción de dos sustancias desconocidas en su esencia” (aquello que

remite a la gestación). Entonces tenemos, o bien una casualidad, o bien la conjunción de dos sustancias (una cierta química) cuyo desconocimiento no implica que el resultado de la combinación sea casual o arbitrario.

A la vez, al final, leemos: “La lógica de la herencia (casualidad para él) le ha dado sexo, color y temperamento”. Quiere decir que la criatura inocente, llegando a la posibilidad de leer su peripecia, podría postular la casualidad: él sería el sujeto-objeto de la experimentación; pero la lógica de la herencia tiene un carácter asertivo de una afirmación igualmente férrea del narrador.

Una vez más, la apariencia de duda o de vasculación en el título y la suspensión del juicio en las preguntas formidables del narrador van dando subterráneamente (y no tanto) una respuesta en el texto.

Me interesa mucho un símil que aparece en este texto: “su bulto informe, sumergido en las ropas de la cuna, podría compararse con un wagón de carga construido para repuesto en una vieja línea férrea”.

Quiero que reparemos un poco en cómo está escrita esta palabra: *wagon*. Mientras yo leo esta palabra en voz alta ustedes la escuchan y no perciben ninguna señal, pero si la leemos como escritura (y la escritura funda la literatura y el tipo de lectura que la literatura pide, que no es la que yo comencé haciendo en esta clase), si la vemos en nuestra lectura silenciosa notaremos un *ruido*: *wagón* es extraño. No podemos sino caer en la cuenta de que estamos frente a una palabra inglesa.

Entonces, por un lado, si bien esto está denotando un símil ferroviario, tiene además un plus de connotación que no se agota en ese señalamiento y ese plus nos dice “lengua inglesa”. Yo diría que esta palabra (*wagón*) es la forma en que la historia de la técnica, la historia de la industria, la historia de los medios de locomoción y la historia del desarrollo del capitalismo penetra y se inscribe en el texto de Argerich de una manera prácticamente independiente de su voluntad. Y el hecho de que la palabra sea inglesa remite, obviamente, a que el objeto entra en el país de la mano del capital británico: los ferrocarriles son ingleses.

De manera que uno podría decir que la historia de las figuras, las metáforas, los símiles, es una historia que remite -interiormente- al

desarrollo de la propia escritura y -exteriormente- al horizonte de lo posible y a aquello que “el mundo de las cosas reales” va induciendo en toda escritura.

Esto es lo que nosotros denominaríamos un préstamo léxico: a falta de una palabra original para nombrar una cosa se recurre al préstamo léxico. Podemos decir *préstamo* (como lo llaman los lingüistas), podemos decir *expropiación*, podemos decir *hurto*, pero lo importante es que una lengua toma de otra aquel artefacto verbal que necesita para designar algo que no tiene en su propio arsenal léxico. Es un proceso absolutamente histórico, legítimo y que constituye la historia de las lenguas.

Un mecanismo de incorporación de palabras de otra lengua, distinto del préstamo léxico, es lo que se llama el calco semántico. Por ejemplo, en el mismo fragmento se dice “vieja línea férrea” (también podría llamarse *ferrocarril*). “Línea férrea” es un neologismo pero compuesto de partes que provee la propia lengua, a diferencia de *wagón*; pero a la vez es un calco semántico en la medida que remite a *railway*, palabra que tiene los mismos elementos que determinan que el nombre de la cosa tiene que ver con una percepción bastante visual, además de ser una metáfora lexicalizada: el tren se desliza sobre rieles; los rieles primero fueron de madera, luego de hierro fundido y luego de acero. Ese camino de hierro (también el francés llama así al ferrocarril) es una metáfora lexicalizada que da sus frutos en distintas lenguas.

Pareciera que el método del calco semántico es como más autóctono -en la medida en que la lengua se vale de lo que tiene- que el préstamo léxico que es declarar “No tengo nada con qué nombrar. Tomo la otra palabra”. El vocabulario de la informática se constituye, prácticamente, sobre la base del préstamo que luego experimenta la torsión de la propia morfología de la lengua (de *reset* sale el verbo *resetear*, por ejemplo).

Esto es insuficiente porque cuando se toma un préstamo léxico se está produciendo una cierta violencia porque *wagon* pertenece a un paradigma de la propia lengua y remite a una serie de cadenas asociativas que sólo se encuentran en el inglés; *vagón* empieza a hacer su marcha en la

lengua adonde se ha incorporado y pide su propia cadena asociativa en el español. Yo diría -tal vez haciendo una cosa un tanto salvaje, una etimología tal vez falsa- que esta palabra *wagon*, que en inglés significa *vehículo de carga, carreta*, uno podría relacionarla con la palabra *weight*, que significa *peso* y todos los vagones en inglés son vehículos de carga que llevan su peso. Eso sería un paradigma, sea o no legítima esa raíz, ya que ambas palabras entran en una cadena asociativa.

Pero en qué cadena asociativa entra en el español. Argerich comienza una respuesta: “Su bulto informe sumergido en las ropas de la cuna podía compararse con un vagón de carga construido para repuesto en una vieja línea férrea porque, como el wagón, su camino estaba fatalmente trazado”. Quiere decir que el narrador está controlando, también férreamente, el texto y cuando elige este préstamo léxico lo incorpora al servicio de la hipótesis que está articulando esta historia; el que acaba de nacer no tiene elección, el que acaba de nacer tiene el camino absolutamente escrito: así como está escrito el texto de Melquíades que cuenta la historia de la familia Buendía, está escrito sobre la tierra, en un camino de durmientes, el movimiento de este vagón que es este individuo que acaba de nacer.

Pero la cadena asociativa (el paradigma del castellano) tira y luego aparece “*vagaban* en el ambiente las preocupaciones que habrían de nutrir su espíritu”. [Wagón, vagaban.] Acá inmediatamente surge un problema: la idea de vagar tiene un paradigma semántico que apunta a la idea contraria del camino de hierro (del *rail way*, del ferrocarril); la idea de vagar es una idea de deriva, de indeterminación, es una idea de rumbo y destino incierto y por lo tanto esto introduce -por vía de una comparación inicialmente buscada y querida por el texto- un factor de perturbación en el orden de las ideas y de las nociones que el texto y la historia vienen a instituir.

“Vagaban en el ambiente las preocupaciones que habrían de nutrir su espíritu”. Este tipo de determinación parece más laxo que el de las vías férreas porque que el espíritu se nutra de ciertas preocupaciones que vagan en el ambiente no constituye necesariamente un esquema de índole



acción-reacción, estímulo-respuesta, ese mecanicismo que nos venía habituando el esquema del narrador de esta novela.

“Los libros estaban escritos y designados, hasta su misma planta tendría que vagar forzosamente por la ruta que formaban las hormigas de anteriores generaciones”.

Acá el narrador pega un violento golpe de timón. Por un lado, en su esquema asociativo, wagón lleva a vagar y eso le distorsiona el rumbo que quiere imprimir al texto de la historia; pero, en un segundo momento, la corrección del adverbio (vagar forzosamente) vuelve por los fueros del determinismo y, a la vez, constituye un oxímoron (vagar-forzosamente es una dupla verbal que está en una tensión más indecible que la que articula con prolijidad polar **Inocentes o culpables?**). “Vagar forzosamente” insituye la contradicción en su propio interior.

Yo propondría llamar a este desvío de lo fatal del *wagón* a la indeterminación del *vagar* literatura; y es una chance que nos queda para seguir leyendo Argerich: si no nos aferramos a este tipo de mecanismos de lectura (que por otra parte no inventamos porque están de alguna manera en el texto) se nos va a derrumbar un poco nuestra tarea. En este curso vamos a encontrarnos con algunos textos que consideramos apasionantes y con otros que son muy importantes para la formación de la cultura en la Argentina. Borges desdeñaba todo esto porque sobre la base de una posición muy interesante que reivindicaba el placer de la lectura decía: “Un libro se lee no por necesidad” de modo que la propia noción de *bibliografía obligatoria* estaba desterrada de ese esquema, lo cual me parece sano. Pero nuestra preocupación sería no solamente ver los textos que nos apasionan sino además ver cómo surgen; y los textos que consideramos (acertadamente o no) buena literatura se nutren también (como diría Argerich) de la mala literatura. La literatura es todo y la cultura también; la idea es ver cómo se lee la buena literatura y la mala literatura, cómo hacer de eso una historia y entender de alguna manera su desarrollo y su devenir.

Los filósofos atomistas de la antigüedad, quienes plantearon una de las primeras versiones del determinismo a partir de la atracción y

repulsión de los átomos, consideraban que el fenómeno también era imprevisible. Pero, sin embargo, en la caída de los átomos introducían alguna cláusulas que escapaban a esta atracción-repulsión y que determinaban una trayectoria impensable, sorpresiva; era como el resguardo que tenía la experiencia o la intuición o la aventura en un esquema que parecía demasiado rígido.

Nuestra idea sería que en una literatura fuertemente dominada por la idea de la determinación verificar dónde la determinación se extravía en la mitad de su camino, y entiendo que este vagón se ha descarrilado, afortunadamente. Eso permite una lectura que, a diferencia del personaje que nace y que está prisionero de su tiempo, esté menos presa y menos imantada por las concepciones ideológicas que presiden la constitución del texto y lo que se da en llamar *la ideología de su tiempo*.

Tenemos un narrador que lo sabe todo. De alguna manera, la teoría literaria acuñó hace tiempo una palabra que es una utilidad para nombrar este tipo de narrador (el narrador omnisciente), lo cual se ve desde la secundaria -por lo menos- y es una de las categorías más universales ya que difícilmente se podría discutir sobre la existencia de la categoría narrador (sin narrador no hay relato) y sobre la existencia de algunos narradores que conocen la totalidad de los hechos que narran.

En el texto de Argerich no sólo hay un narrador omnisciente, sino que además hay un narrador que subraya su omnisciencia (cosa que ya no es lo mismo) y lo considera una marca frente al no saber de los otros.

Sin embargo, la categoría del narrador omnisciente (que muchas veces se la ha considerado como una mirada aérea, general o divina) ha llevado al narrador a una equiparación con una suerte de dios de la narración, es aquél que tiene el atributo divino de estar en todas partes donde ocurren los hechos del relato. Pero esta caracterización del narrador omnisciente, si bien parece resolver unos problemas, creo que genera otros: si decimos que es un narrador dios, podemos llegar a un acuerdo táctico -hasta el fin de la clase por lo menos- conviniendo que dios es eternamente inmutable e igual a sí mismo y también deberíamos llegar al acuerdo de que

la idea de dios es una idea históricamente determinada. Entonces, si la idea de dios único, onnisapiente y onnipresente es una idea que ha ido cambiando con el tiempo, quizá la idea de un narrador en tercera persona que lo sabe todo no sea exactamente igual en un texto del siglo XVI que en un texto del siglo XX o en un texto de la antigüedad.

Lo mismo ocurre con la primera persona. Podemos considerar que hay una primera persona protagonista a quien le ocurre los hechos y los narra desde su punto de vista y que tiene un saber parcial porque nunca está más allá de aquello que piensa, que sospecha, que teme, etc; es como un sujeto único que, a diferencia del otro que tiene una perspectiva general totalizadora, tiene una perspectiva muy parcial y sólo narra desde esa perspectiva.

También en este caso, podemos decir que las concepciones sobre el sujeto y las concepciones sobre el yo (las ideas de la subjetividad) han sido modificadas históricamente; por lo tanto, cuando identificamos un narrador en primera persona y creemos haber resuelto el problema, en realidad sólo estamos generando las bases sobre las cuales el problema apenas puede discutirse.

Con esto quiero decir que a este narrador de Argerich (este dios) podemos considerarlo como un dios determinista para ir precisando en qué momento de la concepción de esta divinidad del narrador nos estamos ubicando; además (podemos decir casi como ironía) señalemos que estamos en un período de la historia de las ideas caracterizado por una pronunciada hegemonía del laicismo y aún -en ciertas inflexiones- del ateísmo. Pero la fuerza suprema que el determinismo biológico y social genera en el pensamiento de una cantidad de intelectuales de la época que estamos considerando se traslada a lo que podemos llamar el *arte de narrar* y esa tercera persona omnisciente es un dios determinista, un dios de la herencia y un dios del medio.

Para poder tener un punto de referencia distinto del propio ambiente de Argerich y del '80 en Argentina, podemos ver cómo estas versiones de lo que hemos llamado en la reunión anterior *darwinismo social* genera literatura y genera puntos de vista para narrar. Y yo elegí, para

ilustrar este cotejo, un par de textos de Jack London, quien escribe un poco después de este período.

Jack London es alguien que tiene una curiosa posteridad. Creo que la presencia más fuerte de Jack London sigue estando en las colecciones de literatura infantil y juvenil. A veces queda fino decir que esto es un equívoco de lectura, pero no sé si es necesariamente así, sólo puedo decir que me parece un excelente narrador y que algunos de sus cuentos (que en general no aparecen en esas colecciones) tienen mucho que ver con esto que estamos viendo. Me estoy acordando exactamente de uno que se llamaría en castellano “Bistec” o “Churrasco” en versión rioplatense; el cuento narra la jornada de un boxeador desde el momento en que sale de su casa hasta que llega a la que será fatalmente su última pelea, luego de una larga caminata porque no tiene recursos para el transporte y con mucha debilidad física porque tampoco tiene medios para comer el churrasco que le daría las proteínas y la energía que va a tener que usar en la pelea. Durante su caminata va evocando la pelea que lo consagra como campeón, en la cual el otro boxeador estaba en las mismas condiciones que está él ahora.

De manera que podemos decir que “Churrasco” de Jack London es una versión darwinista del clásico tema del doble, porque hay un doble hacia atrás (el otro boxeador sobre cuya derrota éste construyó su podio) y hay un doble en el futuro inmediato (aquél que termina de el boxeador, quien es nuestro hombre ya que es donde se instala el relato: padecemos ahí, no padecemos con el doble anterior ni con el doble presente o futuro).

De manera que encontramos acá una versión de la lucha por la vida, lucha que Darwin había pensado en términos de las especies animales y que después fue pensada en términos de la sociedad humana que en los textos difundidos como infantiles (a partir de ciertos mecanismos de lectura) de London se desvía de una manera muy particular. Lo que London quiere hacernos ver es la brutalización de la sociedad en aquellos bordes en que se crispan todas sus contradicciones (por ejemplo, la fiebre del oro en Alaska y en el norte de Canadá) desplazándola a cómo repercute esa situación en los animales (**El llamado de la selva y Colmillo blanco**).

Nos encontramos una vez más con la literatura como desvío: se nos iba a escenificar a qué llevaba la lucha por la vida en la sociedad humana y el punto para encontrarlo sería la “subjetividad” de dos perros (uno es un San Bernardo -perro doméstico que deviene lobo, lo cual no respeta cierto verosímil- y Colmillo blanco -que es un lobo que deviene perro doméstico, con el mismo grado de improbabilidad). Si deponemos la suspicacia (como diría Borges), entramos como por un tubo en el relato de London.

Lo notable es que el narrador de London, cada vez que describe los procesos degradación hacia sus contrarios en estos animales elegidos como protagonistas, apela siempre a lo ancestral, por ejemplo, la selva, *wild*. (**El llamado de la selva** es la traducción que se impuso por una cuestión de metro, es un octosílabo en castellano y queda mucho mejor que **El llamado de lo primitivo** y eso importa mucho en poética). El narrador, cada vez que cuenta ese proceso, habla de lo primitivo, habla desde el código genético: él tiene ese saber, no los perros. Los perros experimentan procesos que no dominan (que aparecen en la pelea y en la batalla con otros perros o con seres humanos, por ejemplo) y en los cuales siempre vuelve un estadio anterior que el individuo no recuerda y -una vez más- no es que no sabe por perro (o por recién nacido) sino que no sabe porque es el objeto de la experimentación ~~narración~~ narrativa. Lo que aparece en esos momentos es el pasado de la especie.

Éste sería otro dios pero es un dios que narra desde la ley de la herencia, desde el código genético.

Bueno, hacemos un corte.

(Pausa)

¿Quedó alguna duda? Entonces seguimos.

Tercera persona / primera persona.

Podríamos decir que **El lazarillo de Tormes** relato donde el personaje cuenta su vida, sus cambios de amo, y -de paso- da una idea de la sociedad de su tiempo, podría llamarse “autobiografía ficcional”, de la

misma manera que el **Martín Fierro** lo es. Estamos acostumbrados a pensar el género autobiográfico en su carácter testimonial, real, y menos acostumbrados a pensarlo en términos de una autobiografía ficcional y, sin embargo, muchas veces, las autobiografías de personajes célebres (históricos) tienen no solamente rasgos ficcionales (en el sentido de imaginarios o imaginativos), sino que se van modelando, como género como historia de una vida contada desde la propia vida, en relación con las novelas y las autobiografías ficcionales. Esto hace también a lo que hablábamos acerca de cómo se condiciona históricamente la idea de la narración y sus distintos andariveles y puntos de vista.

Haga un comentario: recién me dijeron que en la colección Alianza Cien se editó el cuento de London del que estábamos hablando recién bajo el título “Por un bistec”.

Decíamos entonces que en estos relatos, de alguna manera, la aventura de los hombres y la hipótesis sobre el desarrollo de la sociedad aparecía desplazada en este cruce en donde aparecen un perro que deviene lobo y un lobo salvaje que deviene perro doméstico. Esto significa que en los dos casos están operando viejos elementos de la herencia y, al mismo tiempo, del aprendizaje: en algún punto, el perro doméstico aprende a aullar y en otro punto Colmillo Blanco aprende a ladrar.

Entonces, estos aprendizajes y las mañas que manifiestan en su peripecia son irrupciones desde un punto que el propio narrador no puede llegar a identificar con aquel punto de vista del que narra (la ley de la herencia). En los lugares de quiebre, en los lugares de lo heterogéneo, en los lugares donde se disloca el sistema, es donde seguramente podemos entrar con la lectura de la literatura.

Para ir dejando la exprimada cita de Argerich, digamos que si bien nosotros podemos tomar las debidas distancias de esta determinación en la cual vagaban “las preocupaciones que habrían de nutrir su espíritu”, “los libros estaban escritos y designados”, sí podemos pensar que esto que

no es válido como concepción del mundo o como concepción narrativa, sí puede ser válido para la construcción de esta literatura y de este narrador.

Es decir, podemos decir de Antonio Argerich (el autor) y de las técnicas con que construye su narrador (porque el narrador está entendido como un artefacto técnico de la narración) que son el producto de las preocupaciones que vagan en el ambiente. **Inocentes o culpables?** es del '84, en el '80 se edita en Francia **Las veladas de Médan** (libro colectivo de Zola, Maupassant, etc. y que algunos han considerado como acta fundacional del naturalismo), **Poutpourri** de Cambaceres es de fines del '81; y tanto este libro como el colectivo de Zola y Maupassant entre otros, desencadena una serie de polémicas bastante virulentas que pasan también por el escándalo y por cierto éxito editorial (dentro de los límites de lo que sería el mercado lector de aquel momento).

Esas son algunas de las preocupaciones que estaban en el ambiente y que nutren el espíritu de Argerich. Es decir: si las determinaciones no actúan en lo social con la fuerza que pregonan el narrador en **Inocentes o culpables?**, al menos puede decirse que la idea de que esas determinaciones existan sí forman parte de la atmósfera, del medio y del ambiente intelectual en que se nutren escritores como Argerich.

Podemos decir que aquel que hace de su personaje objeto de un experimento y de un tratamiento presuntamente objetivo (que, como ya vimos, difícilmente se pueda establecer) es comprensible ya que está trabajando en una época donde las ideas de Claude Bernard (hacia 1860) sobre el método experimental en la medicina, en la biología y en las ciencias naturales tienen mucho predicamento y mucho peso ideológico y se exportan a otras disciplinas. Y las ideas de Darwin (hacia 1859) en relación a la lucha por la vida, la adaptación al medio, la regulación de las especies, la supervivencia del más apto también tienden a incorporarse al pensamiento social y a todo aquello que tienen que ver con prácticas escriturarias.

Entonces, podemos decir que estas concepciones de la novela naturalista que circulan con tanto dogmatismo en Argerich establece una

correlación con la historia de las ideas, que no es una correlación mecánica o determinista pero sí es evidente que participa de un mismo ambiente social.

Asimismo, uno tendría que decir que años después, hacia comienzos de siglo, estas certezas del pensamiento positivo empiezan a rechazarse; ya habían sido revisadas anteriormente y, en realidad, nunca fueron las ideas exclusivas de su tiempo. Tenemos que pensar que cuando hacen eclosión estas ideas del evolucionismo paralelamente se está desarrollando el marxismo y, hacia fines de siglo, el psicoanálisis empieza a sentar su bases; de modo tal, vemos que el panorama es bastante movido.

De todos modos podemos decir que hacia 1909 aparece una obra como **La evolución creadora** de Bergson donde hay un desplazamiento del énfasis del conocimiento positivo hacia lo que sería la intuición, por lo tanto, aparece una nueva consideración del sujeto (fuera de todas estas determinaciones cuantitativas y cuantificables) en beneficio de toda una cantidad de concepciones cualitativas no cuantificables; es allí cuando comienzan a sonar nociones como la intuición y la duración.

Quiero decir: sólo sobre la base del desarrollo de estas ideas uno puede pensar que Proust, ya en la segunda década del siglo, escribe **En busca del tiempo perdido**, una propuesta narrativa amplísima (que se dio en llamar *novela río*) donde la concepción de la subjetividad ya no tiene nada que ver con el vagón del ferrocarril; recordemos que el disparador de la búsqueda del tiempo perdido y del recuerdo es un hecho tan sutil y tan evanescente como el sabor de una madalena sopada en una taza de té, escena fundacional de este tipo de planteo narrativo que está parodiada en **La mayor** de Saer. En ese relato se produce otra vuelta de tuerca sobre esta concepción de la subjetividad y de la duración en el sentido de la impotencia (aquellos de *otros antes podían*).

Quisiera evitar la acumulación de nombres y de nociones, pero quiero sí pivotear sobre la historicidad de las formas de narrar. Las formas de narrar son descubrimientos técnicos, tan técnicos como lo es la invención del fax o de el freezer.



Entonces estábamos con la caracterización de este narrador. Vamos a ver qué podemos hacer para caracterizar otros narradores y vamos a tomar **La gran aldea** de Lucio Vicente López (1884). Esta novela aparece primero como folletín en el diario **Sudamérica**. En el capítulo 11 aparece el Club del Progreso; dice el narrador:

“¿Quién no conoce el club en una noche de baile?”

Esta pregunta, bajo la forma de la universalidad, disfraza la universalización de un sector social: se podría decir que la mayoría de los argentinos que vivían en Buenos Aires no conocían el Club del Progreso. Detrás de esta pregunta retórica, cuya respuesta obvia es *todos*, se esconde una concepción de la totalidad que no es más que una parcialidad social disfrazada.

“La entrada no es por cierto la entrada del palacio del Elíseo y la escalera no es por cierto una maravilla de arquitectura.”

Narrador reticente: ha pasado de la consagración de un lugar prestigioso disfrazando la particularidad de universalidad al retaceo de sus virtudes estéticas.

“Sin embargo, para el viejo porteño que no ha salido nunca de Buenos Aires o para el joven provinciano que recién llega de su provincia, el Club es (o era en otro tiempo) algo como una mansión soñada cuya crónica está llena de prestigiosos romances y del cual no es dado penetrar a todos los mortales.”

Fíjense cómo se reinstala aquella parcialidad escamoteada en la primera frase y cómo en los reparos del narrador en relación a los defectos arquitectónicos del Club (una estética ecléctica, lo cual es algo así como un pecado imperdonable) tiene sus excepciones, es decir, esto no es percibido por dos tipos de individuos: el viejo porteño que no ha salido nunca de Buenos Aires (aquel no que no viajó; desde luego no se está diciendo que no

ha salido de Buenos Aires para ir a las sierras de Córdoba sino que es aquél que no viajó adonde se debe, es decir, a Europa) y el joven provinciano que recién llega de su provincia. El deslumbramiento que provoca el Club del Progreso es tal sólo para quien no se ha deslumbrado con la arquitectura de primera mano que se puede apreciar en el Viejo Continente o bien para quien, viniendo de una zona muy postergada de nuestro país, se encandila con facilidad con las virtudes edilicias de un edificio que realmente no goza de la aprobación de este narrador.

Por lo tanto, en este pequeño fragmento, donde lo único que se nos estaba tratando de decir -en apariencia- es que el baile y la acción que leeremos se desarrolla en el Club del Progreso, está atravesado por ideología y atravesado por una concepción de lo que debe ser el buen gusto; y simplemente está dicho sólo por contraste, en el sentido de que el Club no es (no es el Elíseo), de lo que ni siquiera *ya* es porque no es lo que fue en otras épocas (épocas en las cuales, tal vez, ese *todos* era más parcial aún) y es producto de la admiración de dos tipos sociales que aparentemente corresponden al ideal del narrador ni tienen que ver con su propia naturaleza.

Un poco más adelante dice:

“El salón, híbrido, y en el cual el gusto refinado de un clubman de raza tendría mucho que rayar desaparecía ante la masa compacta de hombres y mujeres que lo llenaban.”

Este potencial que tendría mucho que rayar ante el gusto refinado de un clubman define por contraste y por contorno que dibuja esta negatividad con un ideal del narrador. Es decir, si un clubman de raza tiene mucho que rayar respecto de este estilo híbrido y yo lo sé, evidentemente yo narra desde el punto de vista de un clubman de raza.

Quiere decir que si un narrador cuenta lo que ve, lo que ve está determinado por su mirada y su mirada, a su vez, está determinada por una

serie de elementos que lo constituyen y que lo diferencian al mismo tiempo. Una vez más, en estos puntos en los cuales en **La gran aldea** casi no se está contando nada se está diciendo mucho; se está diciendo mucho sobre desde dónde hay que narrar y sobre de dónde narra quien narra.

Bastante más adelante, en el capítulo 14 nos encontramos con la residencia de un personaje que se llama Montifiori y dice así:

“Entre las telas, algunos bajorrelieves en bronce y sobre los muebles, piezas de todas clases, bronce antiguos y modernos, terracotas de Carpeaux, Chapu y bustos de Cordieu, de Monteverde y de Dupré. Un sinnúmero de reducciones de Barvenien (?), vasos, ánforas y objetos menores sobre tapices orientales, entre los cuales se veían variedades de Vivelot(?) en esmalte...”

Como ven es una estructura absolutamente acumulativa que nos hace recordar un texto de Eduardo Wilde, “Vida moderna”, en el cual también se describe un lugar abarrotados de este tipo de objetos presuntamente prestigiosos. Dice el narrador:

“Como se ve, la casa del suegro de mi tío pagaba su tributo a la moda. Un galgo aristocrático de raza {otra vez la raza} habría encontrado mucha incongruencia allí, mucho apócrifo, mucha fruslería, pero el hecho era que Montifiori también entendía de japonismos, de gobelinos, de tapicerías flamencas, de vidrios de Venecia, de losas y bronce viejos, de lacas y de telas de Persia y Esmirna.”

Entonces, a través de una descripción de una sala llena de objetos de decoración que vuelven a manifestar la heterogeneidad (que en el Club del Progreso era hibridez) aparece un rechazo de un narrador que otra vez utiliza un potencial (“habría encontrado mucha incongruencia”). En este pasaje se recurre al galgo aristocrático de raza en busca de un pedigree y en busca de una legitimación prácticamente sanguínea, racial, del buen gusto.

Sólo esta constitución aristocrática, sólo esta experiencia de clubman, podría definir el punto de vista que rechaza esta acumulación.

¿Y por qué sería rechazable esta acumulación? Porque bajo el pretexto de lo refinado intenta ostentar riqueza a través de la acumulación; y ésta sería una marca de que la riqueza de Montifiori es una riqueza de advenedizo, es una riqueza que nos corresponde con una riqueza noble, es una riqueza plebeya y de alguien que ha ascendido rápidamente en la escala social; y eso es sospechoso, pero no es impune, porque el que asciende rápidamente en la escala social -dice el clubman de raza, dice el galgo aristocrático- es alguien que no puede suplir con el vértigo de la acumulación burguesa siglos de lustre, de refinamiento y de buen gusto que sólo lo aristocrático puede definir.

No estamos hablando siquiera de la biografía de Lucio Vicente López, estamos hablando de la ideología de su narrador que, por supuesto, es una hechura de Lucio Vicente López; estamos hablando de cómo esa hechura define rasgos de la ideología que remiten a algunas de las concepciones de la narración y de la ideología de su tiempo.

En **Inocentes o culpables?**, decíamos, hay una pregunta que remitía a la posibilidad de juzgar. En este curso vamos a leer textos que son narraciones (relatos, cuentos, novelas) y vamos a leer textos de otra índole (ensayos o teóricos), donde ya quizá no quepa hablar de narrador, pero sí seguramente puede hablarse de la construcción de un punto de vista desde donde observar el todo social.

Vamos a encontrar en una cantidad de relatos problemas vinculados con el mal social. El mal social está determinado, por ejemplo, en este caso por el mal gusto y en otros casos por la irrupción de los que no debieran en espacios vedados y en otros casos por la criminalidad. El crimen remite a un criminal y el cómo se piensa un criminal es una idea históricamente condicionada.

Abro un libro de un jurista, Luis María Drago, que se titula **Los hombres de presa**, donde hacia el final, después de haber intentado caracterizar tipológicamente a estos hombres de presa (hombres temibles

que ponen en peligro la paz social y la tranquilidad de las familias), dice lo siguiente.

“Podrán los escépticos sonreír alguna vez al recorrer las páginas del libro de Lombrosso, tan palpitantes de interés, tan llenas de pacientes observaciones y minuciosos detalles, pero es muy cierto que al encontrarse de improviso, frente a frente de un desconocido en la vuelta del camino solitario, todos saben con una mirada (y rara vez se engañan) si han de cambiar un saludo o requerir las armas. Será siempre una gloria para los iniciadores de los nuevos estudios el haber buscado la clave de esos movimientos inconscientes de repulsión que inspiran los que podemos llamar los *hombres de presa* para usar con más justicia la expresión de uno de los críticos de Swift, tratando de dar a la sociedad armas de precisión y una estrategia científica en su lucha secular contra el delito.”

Situación de peligro: camino solitario, irrupción de un desconocido. Éste es un libro que podríamos decir de teoría y de tipología social y de teoría jurídica y criminológica y, sin embargo, de pronto aparece la imaginación y no la descripción de una situación concreta.

Fíjense que, una vez más, estamos ante una totalidad ilusoria. Evidentemente hay un grupo de personas que pertenecen al *todos* y hay un grupo de personas que pertenecen a los *desconocidos* y no puede plantearse ninguna lectura ingenua de esto. Por lo tanto, *todos* somos los que ya sabemos, los que nos conocemos, nosotros y los desconocidos son los demás, aquellos que no conocemos, de los cuales es importante que la ciencia criminológica nos provea de una especie de fichero para determinar a simple vista si estamos ante alguien en quien confiar (un desconocido que puede incorporarse fácilmente a nosotros) o aquél cuya otredad es tan incorregible y tan peligrosa que debe ser marcado con la diferencia y respecto del cual la sociedad tiene que pulir sus armas para ralearlo y combatirlo.

Por supuesto, la referencia a Lombroso nos instala de lleno en la figura de un psiquiatra y criminalista, director de manicomios y autor de un tratado que a la vez es toda una postulación: **El hombre criminal**. Allí se describe una esencia: no hay crímenes sino hombres criminales; por lo tanto, se trata de establecer un identikit para que la sociedad los identifique y la vieja noción jurídica de culpabilidad pueda ser suplida con éxito por la noción de peligrosidad que por contraplano ilustra aquellos valores sociales que corren peligro y por cuyo mantenimiento habría que velar.

Esto ocurre en la Argentina, en Sudamérica y en el mundo en momentos en que la criminología se constituye como pseudociencia al auxilio de la antropología criminal y disciplinas como la sociología criminal. Por todo esto nosotros podemos pensar que lo que criminal de estas disciplinas no es el objeto de su estudio sino su propia constitución; es decir, el crimen tal vez está -desde una perspectiva crítica- en la constitución de estas disciplinas que pretenden instituir de esa manera el peligro social que emerge a la manera de conflictos, tensiones sociales, luchas reivindicativas, constitución del movimiento obrero, realización de las primeras huelgas.

Esto lo leo porque si bien forma parte de un corpus distinto al que estamos trabajando, no es de ninguna manera caprichoso pensar que alguno de estos narradores universales y divinos se constituyen en figuras de criminólogos o de sociólogos y antropólogos criminales.

Voy a referirme a otro narrador. Voy a hacer referencia a un relato de Eduardo Holmberg que se llama "Horacio Cáliban o los autómatas". En Holmberg la noción de naturalismo es bastante justa en el sentido de que su preocupación sería las ciencias naturales y su cruce con la literatura, es un verdadero abanderado del darwinismo y uno de los principales divulgadores en nuestro país.

Al mismo tiempo es el iniciador de una obra de ficción muy interesante (este relato es especialmente notable) donde se cruzan algunas preocupaciones científicas de su tiempo con una vieja tradición literaria que, por lo menos, remonta a Hoffmann. Yo quiero tomar por sorpresa al

narrador de “Horacio Cáliban” que en un narrador en primera persona en un relato donde realmente el pivote de su eficacia reposa en la identidad del narrador, cosa que de alguna manera remite a una cierta destreza narrativa de Holmberg.

Lo quiero tomar por sorpresa porque este narrador, cuyas características no voy a describir porque justamente constituyen uno de los efectos más importantes con que trabaja este texto, está en cierto punto comentando cómo causa sorpresa en una reunión social la aparición de un personaje que dice que vence las leyes de gravedad y que manifiesta una especie de inclinación respecto de la horizontal del piso. Entonces este personaje, cuando lo invitan a sentarse, dice -esta respuesta no carece de humor- “Gracias, pero como carezco de peso cualquier posición me es igual”. Dice el relato:

“En aquel momento sólo había dos rotos que no manifestaban el más profundo terror: el del teniente Blagerdorff y el de Horacio Cáliban. El del primero brillaba con el relámpago de la victoria, el segundo tenía estampada la eterna sombra de la indiferencia. Yo no me cuento.”

Es decir, había dos personajes que no estaban sorprendidos (“Seguramente yo tampoco -dice el narrador-, pero no es el caso, porque ahora es el momento de hablar de ellos”).

Yo quiero tomar por sorpresa a este narrador y leerlo mal, hacer una lectura desviada. Así como vemos que los escritores producen escrituras desviadas, el lector quizá tenga el derecho (o el placer) de una lectura desviada. Hay quien ha dicho que la historia de las lecturas y la historia de la literatura es una historia de malas lecturas y de desvíos de lectura.

Entonces, yo quiero leer el “yo no me cuento” que dice el narrador de este cuento como una frase de Holmberg; y si bien es incorrecto y es básicamente errado confundir el narrador con el autor (el narrador es una instancia técnica de constitución de la narración articulada por el autor),

quisiera producir esta traspolación con la conciencia de lo que estoy haciendo y entonces decir que es Holmberg quien dice “Yo no me cuento”.

“Yo no me cuento”, en este caso, significa “Estoy hablando de otros”. me parece importante en este punto recordar una de las ideas claves con que Piglia ha leído la literatura argentina del siglo XIX que está formulada con alguna precisión en **La argentina en pedazos**, volumen que reúne las historietas de algunos textos fundamentales de la literatura argentina, con adaptación de Piglia e ilustraciones de distintos dibujantes, que apareció inicialmente en la revista Fierro. Estas historietas están todas precedidas por un breve texto crítico de Piglia. En el primero de ellos, “Echeverría y el lugar de la ficción” dice Ricardo Piglia:

“Hay una diferencia clave diría entre **El matadero** y el comienzo del **Facundo**: en Sarmiento se trata de un relato verdadero, de un texto que toma la forma de una autobiografía; en el caso de **El matadero** se trata de una pura ficción y justamente porque era una ficción pudo hacer entrar el mundo de los bárbaros, darles un lugar y hacerlos hablar. La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro, se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante. Esa representación supone y exige la ficción: para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina, que nace con Sarmiento, es la autobiografía. La clase se cuenta a sí misma bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción.”

Podríamos decir: por eso Eduardo Holmberg dice “Yo no me cuento”; un hipernarrador universal del ‘80 que estamos inventando diría: “Yo me dedico a contar a los otros; a los enemigos, a los inmigrantes, a los rastacueros, a los que transgreden las barreras sociales, a los que ascienden rápidamente, a los que ponen en peligro la sociedad que tan trabajosamente nuestros antepasados -los galgos aristocráticos de raza- construyeron”.



Bueno, seguimos más adelante. La próxima clase la va a dictar la profesora Cristina Iglesia.

*{Desgrabación no corregida}*

